

# ENTRETIEN AVEC RACHID OURAMDANE

---

Développer la question du leurre à partir du témoignage de ceux que l'on nomme « les réfugiés climatiques » ou « les éco-réfuégiés » : voici le point de départ de *Sfumato*, création de Rachid Ouramdane, pour laquelle il est accueilli du mercredi 21 au samedi 31 mars 2012, dans le cadre d'un Accueil studio au CCNT. Cette nouvelle pièce tend vers le même souci formel que ses autres créations : poursuivre la réflexion sur l'identité – qu'elle soit sociale, géographique ou culturelle – et sur ses jeux de construction.

**NADIA CHEVALÉRIAS** : Ce temps de résidence à Tours correspond à un premier temps de travail autour d'une nouvelle création dont le point de départ est l'exil, celui qui est lié à des changements climatiques. La question de la terre perdue, du rapport affectif qu'entretient chaque individu avec l'endroit où il vit ressurgit à nouveau dans votre travail. Comment est née l'idée de cette nouvelle pièce ?

**RACHID OURAMDANE** : En préparant la pièce *Des témoins ordinaires*, en contact avec des victimes d'actes de torture, de barbarie, j'ai interviewé plusieurs personnes dont Gilbert Gatore qui est un jeune auteur rwandais, le premier auteur rwandais français à avoir écrit une fiction sur le génocide. On a travaillé ensemble sur cette pièce, mais au-delà de ça, on s'est rapproché, on a sympathisé. Il était même question de retravailler ensemble à un autre moment. Il a d'ailleurs apporté son regard pour ma précédente pièce *Exposition universelle*, en duo avec le musicien Jean-Baptiste Julien. En échangeant avec Gilbert sur les différentes formes d'exil que connaissent des réfugiés politiques, des victimes d'actes de torture, on a été amenés à parler des diverses formes d'exil de façon plus générale. Il a eu l'occasion de rencontrer des « réfugiés climatiques », des personnes qui, suite à des phénomènes soit d'inondation soit de désertification, ont été amenés à prendre la route, à quitter l'endroit où ils vivaient. On le sait, les études menées aux Nations Unies l'ont démontré : aujourd'hui, les phénomènes climatiques vont mettre de plus en plus de gens sur les routes. Cela va générer de grands mouvements de population. Toujours est-il qu'on s'est mis en contact avec certaines personnes qui étaient susceptibles de nous faire rencontrer des réfugiés climatiques dans

différents endroits du monde. Ce qui m'importe à chaque fois que je travaille sur l'exil, ce n'est pas tant de faire une étude exhaustive du phénomène mais plutôt une étude de l'individu. Parler de réfugiés climatiques, non pas au travers de la science et du climat, mais au travers du bouleversement psychologique que vivent ces personnes-là. Ça me semblait une entrée importante pour montrer que l'on peut parler de l'environnement en considérant l'humain en premier lieu. Parler du climat, c'est parler de la psyché d'aujourd'hui.

**N. C.** : Le titre que vous avez choisi pour cette pièce est *Sfumato*. Chacun des titres donnés à vos pièces entretient une relation étroite avec les sujets explorés. Comment les choisissez-vous ?

**R. O.** : Chacun des titres que je choisis a vraiment son histoire. Certaines fois, un titre peut s'imposer rapidement, d'autres fois, il peut arriver au dernier moment. Il m'est même arrivé de changer de titre en cours de route alors que la pièce existait déjà : ce fut le cas pour *La mort et le jeune homme* (qui s'intitule aujourd'hui *Les morts pudiques*), un titre initial qui renvoyait directement à cette pièce du répertoire *Le jeune homme et la mort*. J'avais juste inversé les mots. C'était une façon de faire allusion à la pièce d'origine. Pour des histoires de droits, de malentendus avec Roland Petit, il a fallu changer de titre en cours de route. Pour *Sfumato*, ce qui me semblait important en terme de message envoyé d'emblée aux spectateurs, c'était de placer le regard non pas sur le phénomène social qui est très présent, mais plutôt sur le point de vue artistique adopté. Souvent, quand on fait une pièce qui renvoie à l'actualité, on s'attend à un positionnement vis-à-vis de cette actualité. Au contraire, ce que j'essaie de proposer dans mes pièces, ce sont des expériences artistiques aptes à faire percevoir cette actualité d'une façon différente de celle proposée par les médias. Choisir un mot appartenant au lexique des arts plastiques, c'était donc placer ce filtre sensible comme condition première d'appréciation de la pièce. Le « sfumato », qui est une technique de peinture que l'on attribue à Leonard de Vinci, signifie

que les contours et les frontières, que les bords sont floutés. C'est une façon métaphorique de renvoyer à l'expérience de l'exil climatique. Une manière de dire que les témoignages évoqués ne prennent sens que dans leur résonance plastique. Je trouvais que ce titre portait en lui cette perturbation des frontières, des territoires, des démarcations des territoires, cette perte de repères dont sont victimes les exilés aujourd'hui. C'est ce que j'essaie de travailler sur le plateau, j'essaie d'aborder la scène comme un « sfumato », avec des traitements, des artifices scéniques qui font qu'on a du mal à percevoir le contour des choses, des individus, des situations. J'essaie de créer des mirages, de créer une texture assez vaporeuse, ce qui est un challenge artistique parce qu'en peinture on peut le faire, en vidéo on peut faire du flou mais devant une image réelle, c'est plus compliqué à travailler.

**N. C.** : Comment expérimentez-vous cette traversée, l'imbrication des présences qu'incarnent les interprètes avec les personnes interviewées, dont les vidéos sont souvent projetées sur le plateau ?

**R. O.** : Il faut préciser que contrairement à une pièce comme *Des témoins ordinaires* qui propose des témoignages vidéo ayant une valeur de document, les paroles que l'on entend dans *Sfumato* sont issues d'un texte de fiction écrit par Sonia Chiambretto, à partir de témoignages d'éco-réfugiés. Les problématiques sur le plateau sont donc tout à fait différentes. Un point reste néanmoins semblable avec les autres projets, c'est ce point d'honneur que je mets à m'écarter du rapport d'illustration qu'il pourrait y avoir entre le texte et les corps. C'est un peu compliqué parce que je n'ai pas vraiment de méthode. J'essaie de donner à entendre ce qui n'est pas formulé dans les mots, de prolonger les témoignages avec d'autres mediums, en utilisant une temporalité souvent étirée. Lorsqu'il y a des interviews brutes, je travaille beaucoup le montage en coupant les éléments qui seraient trop rattachés à la petite histoire de la personne. J'aime partager l'intime d'une personne, pas son intimité. C'est une démarche que j'utilise régulièrement : faire en sorte que la parole ait suffisamment d'entrées possibles pour que le spectateur puisse se l'approprier et ne se sente pas étranger à cette histoire. Par exemple pour *Loin...* ou *Des témoins ordinaires*, lorsque je suis arrivé aux États-Unis, je me suis rendu compte que beaucoup d'américains sont concernés par la guerre du Vietnam, donc très sensibles aux témoignages de ces Viet-Qiu, ces vietnamiens d'outre-mer réfugiés (« Viet-Qiu » : vietnamiens qui ont quitté le Vietnam). Être Viet-Qiu dans les années 70, ce

n'est pas la même chose que l'être dans les années 1950. Une fois arrivé en France pour prolonger le projet, je me suis rendu compte que les gens étaient généralement très sensibles au témoignage de ma mère, présent dans la première partie. En Allemagne, j'ai rencontré quelqu'un qui a commencé à me raconter l'histoire de son oncle légionnaire dans l'armée française. Ce qui signifie qu'à chaque fois qu'on arrive dans un pays, on se rend compte à quel point ces grands conflits ont éclaboussé l'ensemble de la planète. Quand on creuse un peu, tout le monde a un lien plus ou moins éloigné avec ces événements tragiques de l'Histoire. Et c'est ça que j'essaie en fait de toucher dans la composition et la mise en scène des interviews : proposer une parole suffisamment large et accueillante, qui fasse que chacun puisse amener un bout de son histoire et compléter le récit.

**N. C.** : Le plateau semble être pour vous un lieu de fusion capable de créer un climat permettant d'établir une perméabilité entre le son, la lumière, la danse et la vidéo... Comment travaillez-vous avec vos collaborateurs ?

**R. O.** : Tous les collaborateurs avec lesquels je travaille portent des gestes qui sont des gestes artistiques en eux-mêmes. C'est à dire que le souci n'est jamais d'explicitement l'action, mais de créer des chambres d'échos. Par exemple, dans une pièce comme *Des témoins ordinaires*, les deux protagonistes étaient finalement le vide du plateau et son obscurité. Pour parler très concrètement, on a répété dans de très grands espaces où les danseurs marchaient, se déplaçaient, étaient absorbés dans des marches plongées dans la pénombre. Et puis, quand on s'est retrouvé dans des petits espaces, on n'avait pas cette immensité, ce vide, on les sentait enfermés dans une petite boîte en train de tourner en rond. C'est là que j'ai essayé de trouver un élément plastique qui contribuerait, qui accompagnerait, qui donnerait à entendre ces témoignages autrement. Très concrètement, ça a été le vide. Le vide, dans cette pièce, est complice de la façon dont on va digérer les témoignages entendus en début de pièce. Ce sont des contributions comme celles-ci qu'amènent les personnes avec lesquelles je travaille. Elles proposent un espace, une lumière. A chaque fois c'est différent, elles donnent toujours à entendre les textes autrement. C'est quelque chose que j'affectionne : se donner du temps, se donner de l'espace. C'est quelque chose vers quoi j'emmène

les collaborateurs. Effectivement, on peut parler de choses assez diffuses, assez étirées dans mon travail, parce que j'ai l'impression que pour que l'imaginaire d'un spectateur puisse complètement se déployer, il lui faut de l'espace. Il ne faut pas qu'on le sature d'informations. En tout cas, ce n'est pas la relation que j'entretiens avec un spectateur. Je fais toujours en sorte qu'il puisse, avec sa propre histoire, avec son propre passé, entrer dans la pièce. Du coup, il faut créer un espace en creux. Evidemment, on peut se dire que c'est le cas de n'importe quelle pièce : il faut toujours une œuvre et un ressenti en face, un spectateur et son histoire... C'est certain. Sauf qu'il y a quand même des formes qui invitent plus que d'autres le spectateur à dialoguer avec l'œuvre. J'essaie toujours de réorienter la scène du plateau vers le public. Après, cette frontière scène/salle existe depuis les débuts du théâtre : comment on la travaille ? Comment on la rompt ? Comment au contraire on l'exagère, on la marque, on la cadre ?

**N. C.** : Dans *Des témoins ordinaires*, il y a une phrase d'un des témoignages qui pour moi résume votre danse : « quelqu'un qui tombe, qui crie, qui hurle, ça peut faire tout revenir à la surface sans que je puisse le maîtriser ». Votre danse me semble toujours en réaction « à »...

**R. O.** : Quand on me demande « c'est quoi pour vous, être danseur », je reprends souvent les mots de Laurence Louppe, qui m'a formé quand j'étais étudiant à Angers, ou ceux d'Hubert Godard : « être danseur c'est se rendre disponible à ce qui nous entoure, à un environnement. Ce n'est pas simplement maîtriser une technique et la partager à travers une composition : c'est être sensible, tout le temps, à ce qui se passe ». C'est pour ça que, lorsque je travaille avec des interprètes, je parle souvent de la notion de présence, de la capacité à se rendre présent au regard de l'autre. Il y a un beau livre de Peter Handke là-dessus, *Les Absents*, qui traite de ces personnages qu'on oublie rapidement, qu'on ne remarque jamais dans un espace, ceux qui ont l'air de nature plus effacés, ces gens qui n'accrochent pas le regard. Et il y en a d'autres qui prennent de l'espace, pas obligatoirement parce qu'ils sont plus « criards ». Après on peut parler d'aura, de charisme. Cette façon de se rendre présent à l'autre, cette capacité à occuper l'espace, à rayonner plus que d'autres, c'est ça pour moi « être danseur ». Je crois que c'est ce que je travaille quand je travaille la danse. C'est vrai aussi que je travaille souvent cela

sur la réserve, la retenue. Je fais généralement un travail qui est assez postural, dans des juxtapositions, des agencements. C'est finalement cet agencement qui crée du sensible. Avec de la réserve, de la pudeur, on arrive parfois à partager une grande projection de gestes. C'est Kasuo Ohno, le grand maître Butô, qui disait de façon un peu ironique « là où certains de mes étudiants essayent de sauter de toutes leurs forces vers le plafond pour marquer l'ampleur d'un saut, j'ai juste à initier le saut et tout le monde le voit s'accomplir alors que je ne le fais pas ». Il disait quelque chose comme ça, je résume un peu. Sans avoir la prétention de dire que je fais ce que Kasuo Ohno faisait, je travaille en tout cas à cet endroit-là : la réserve du geste et son retentissement. Ça peut paraître un peu abstrait, mais ça ne l'est pas du tout lorsqu'on le voit. Cette façon d'intérioriser les choses, ça ne veut pas dire ne rien faire... comme certains ont tenté de nous le renvoyer parfois. Je parlerais plutôt d'un art du peu, du minimalisme, un art du postural qui peut être très éloquent. Cela étant dit, *Sfumato* occupe une place un peu particulière là-dedans puisque je travaille à la fois dans l'agencement et le distendu, mais que je vire aussi dans le débordement et la dépense.

**N. C.** : Dans les intentions artistiques de votre compagnie, on peut lire : « Que peut la danse que les livres d'Histoire ne peuvent pas ? ». L'humain, les origines, les failles de l'identité sont des thématiques récurrentes de votre travail. Pourquoi est-ce si important pour vous de partir de l'Histoire pour créer vos pièces ?

**R. O.** : Avec les témoignages, qu'ils apparaissent en vidéo comme pour *Des témoins ordinaires* ou soient le soubassement d'une fiction comme dans *Sfumato*, je parle du rapport à l'Histoire. L'Histoire officielle d'un côté, officieuse de l'autre. Il y a toujours cette double approche. J'ai grandi en France. J'ai été éduqué en France, j'y ai fait mes études et j'avais comme tout le monde des cours d'Histoire qui m'ont permis de regarder le monde tel qu'on nous l'enseigne à l'école. En même temps il y avait dans le cocon familial une autre façon de regarder certains événements de l'Histoire de la France, particulièrement lorsqu'on considère l'Algérie, les colonies, etc. Cette double lecture, l'une officielle avec les faits historiques, l'autre plus personnelle du registre de l'Intime, m'a permis de reconsidérer mon propre rapport à l'Histoire. Je sens bien que c'est ce qui m'a amené aujourd'hui à travailler de

cette façon-là. En face de l'Histoire officielle, en tout cas archivée, je tente de montrer comment une même histoire peut être vécue de façon multiple, et comment elle crée une multitude d'histoires dans un même parcours de vie. Je vais prendre un exemple qui sera peut être plus parlant : quand j'ai travaillé au Vietnam pour *Loin...*, je suis allé sur les traces des déplacements militaires que mon père effectuait à l'époque où l'Algérie était colonisée. C'était sans doute une stratégie par l'absurde d'aller voir quelles en étaient les traces, soixante ans plus tard, mais cela m'a permis de rencontrer plusieurs personnes dont certaines me disaient : « Tu sais, j'ai été boat people, je n'ai pas connu mes parents, toute cette histoire est trop lourde pour moi, j'ai eu un vrai besoin d'amnésie, d'oublier tout ce passé pour pouvoir me reconstruire ». En gros, elles voulaient se reconstruire sur un terrain un peu plus vierge. Et puis, j'en ai rencontré d'autres qui me disaient l'exact opposé, c'est-à-dire combien leur besoin de revenir dans le pays était fort... Retrouver les objets, les endroits, les membres de leur famille pour pouvoir se réécrire un passé. Voilà comment devant un même phénomène historique, la guerre d'Indochine et celle du Vietnam qui a suivi, on trouve des individus qui, au regard de cette même histoire, ont un positionnement radicalement différent. C'est cette tension qui m'intéresse, sans souci d'objectivité, sans souci de restitution d'une vérité, mais dans l'envie de partager la vérité de ces personnes, de partager ces paroles qui peuvent faire émerger des contradictions dans la lecture de l'Histoire. En fait, cette manière de travailler est beaucoup plus un travail psychologique qu'historique.

Mars 2012